

## Das Kontakion<sup>1)</sup>

Von CONSTANTIN FLOROS (zur Zeit Hamburg)

Das Kontakion stellt bekanntlich eine der bedeutendsten Gattungen der byzantinischen Hymnographie und Musik dar und ist bereits in der Literaturwissenschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts ein beliebter Gegenstand der Forschung gewesen. W. Christ, der Kardinal J. B. Pitra, W. Meyer, K. Krumbacher, P. Maas, um einige Forscher zu nennen, haben sich um die Erforschung der entwicklungsgeschichtlichen, philologischen und metrischen Probleme des Kontakions verdient gemacht. Dagegen blieben die Melodien, zu denen die Texte im Mittelalter gesungen wurden, so gut wie unbekannt, obwohl man sich dessen bewußt wurde, daß die endgültige Lösung vieler Probleme die gleichzeitige Berücksichtigung der poetischen und musikalischen Aspekte voraussetzt. Der Grund hierfür ist freilich darin zu suchen, daß die endgültige Entzifferung der byzantinischen Notation den Forschern E. Wellesz und H. J. W. Tillyard erst in den zwanziger Jahren gelungen ist. In der Folgezeit wurden von musikwissenschaftlicher Seite zunächst die beiden anderen bedeutenden Gattungen der byzantinischen Kirchenmusik, die Kanones und die Stichera, untersucht und durch eine Reihe von Transkriptionen weiteren Forscherkreisen zugänglich gemacht. Erst in den letzten Jahren wurde das Studium der Gesangsformen melismatischen Charakters, zu denen in erster Linie das Kontakion gehört, aufgenommen. Im Jahre 1956 ist ein »Kontakarion«<sup>2)</sup> in Facsimileausgabe ver-

---

<sup>1)</sup> Vorliegende Studie ist im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg entstanden. Herrn Prof. Dr. Heinrich Husmann, dem Förderer dieser Arbeit, bin ich für die überaus wertvollen Ratschläge und den wiederholten, unermüdlichen Beistand zu großem Dank verbunden. Ebenso danke ich dem Präsidium der Alexander-von-Humboldt-Stiftung in Bonn, welches durch großzügige finanzielle Unterstützung meinen Aufenthalt in Hamburg und damit auch die Arbeit an dieser Studie ermöglichte.

<sup>2)</sup> Der richtige Titel dieser Handschriftenart lautet 'Psaltikon'. Vgl. B. di Salvo, Besprechung von E. Wellesz', *The Akathistos Hymn, Orientalia Christiana Periodica*, Rom 1957-1958, S. 448. Ferner B. di Salvo, *Qualche appunto sulla chironomia nella musica bizantina*, in *Or. Chr. Per.*, Bd. XXIII, Rom 1957, S. 197.

öffentlich<sup>3)</sup> und die kurz darauf erschienene Studie Wellesz' über den Akathistos Hymnos<sup>4)</sup> hat die Kontakienforschung um ein bedeutendes Stück weitergebracht. Es wurde die Aufgabe der vorliegenden Studie, auf Grund eines größeren Materials die Hauptprobleme dieser Gesangsform zu untersuchen und die Merkmale des Kontakienstiles aufzuzeigen. Zur Orientierung des auf diesem Gebiet nicht spezialisierten Lesers sollen im folgenden einige einführenden Bemerkungen über das Kontakion im allgemeinen vorausgeschickt werden.

Das Kontakion wird als lyrische (gesungene) Festpredigt bezeichnet<sup>5)</sup>. Seine Herkunft wird aus der syro-palästinensischen »poetischen Homilie« abgeleitet, jedoch steht es fest, daß diese Gattung erst durch die Griechen zu einer vollkommenen harmonischen Form entwickelt wurde. Es besteht aus einer Reihe von durchschnittlich 20–30 Strophen (Troparien), den sogenannten Oikoi (Stanzen), die alle strukturell gleich sind, d. h. sie kongruieren in Silbenanzahl, Akzent und syntaktischer Gliederung völlig. Am Anfang des Kontakions steht eine kürzere allometrische Strophe, das sog. Prooemion oder Koukoulion. Prooemion und Oikoi sind miteinander durch den gleichen – eine bis vier Zeilen umfassenden – Refrain (das Ephymnion) verbunden. Das Vorkommen des Refrains am Ende jeder Stanze läßt erkennen, daß die Stanzen in responsorialer Weise von einem Solisten gesungen wurden, während der Refrain von einem Chor repetiert wurde. Die Themen der Kontakien beziehen sich nach P. Maas auf »jene Bibelperikopen, die an den Festtagen des Weihnachts-, Oster- und Pfingstzyklus verlesen wurden«. Ebenso finden sich Kontakien auf Marien- und Apostelfeste, auf die Gedenktage von Märtyrern, Heiligen, Vätern.

Das Kontakion wurde in die byzantinische Liturgie zu Beginn des 6. Jh. eingeführt. Der berühmteste Meister der Gattung ist bekanntlich Romanos, der während der Regierungszeit Anastasius I. (491–518) lebte. Er wird von der Ostkirche als Heiliger (am 1. Oktober) gefeiert und gilt als einer der bedeutendsten Kirchendichter aller Zeiten. Gegen Ende des 7. Jh. wurde das Kontakion durch den schon erwähnten »Kanon« verdrängt. In einem späteren, uns unbekannten Zeitpunkt, der jedenfalls nach dem 9. Jh. gelegen haben muß – da die Kontakien des Theodoros Studites

<sup>3)</sup> Der Kodex Laurentianus Ashburnhamensis 64. Erschienen als IV. Band (Série principale) der Monumenta Musicae Byzantinae, Kopenhagen 1956.

<sup>4)</sup> Band 9 (Série Transcripta) der M. M. B., Kopenhagen 1957.

<sup>5)</sup> Eine Darstellung der Gattung findet sich vor allem in: P. Maas, Das Kontakion, in Byzantinische Zeitschrift, Bd. XLIX (1910), S. 285 ff. – E. Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford, 1949, S. 152 ff. – C. Höeg, Einleitung zum Kod. Ahs. 64, a. a. O., S. 8 ff. Vgl. auch N. B. Tomadakis, *Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ Ὕμνοι ἐκδιδόμενοι ἐκ πατριακῶν κωδίκων*. Bd. I Athen 1952, Prolegomena S. 6' ff. Ferner E. Wellesz, Die Musik der byzantinischen Kirche, in das Musikwerk Heft 13, Köln 1959, S. 9 ff., S. 53 ff.

(759–826), des berühmten Abtes des Klosters Studion zu Konstantinopel noch aus 3 bis 14 Strophen bestehen –, wurde das Kontakion auf nur zwei Strophen reduziert, nämlich auf das Prooemion und ersten Oikos. Diese zwei Troparien wurden im Offizium der Matutin (Orthros) zwischen der 6. und 7. Ode des Kanons eingeschoben. In den ältesten erhaltenen slawischen Kontakarien des 12. Jh., sowie in den ältesten Kontakienmelodien enthaltenden griechischen, mittel- und süditalienischen Handschriften des 13. Jh. ist der Text und die Neumennotation nur des Prooemions und des ersten Oikos aufgezeichnet – ein Umstand, der zur berechtigten Annahme führte, daß bereits im 12. bzw. 13. Jh. nur diese zwei Troparien gesungen wurden. Ebenso ist in den gedruckten liturgischen Büchern der orthodoxen Kirche (den Menaïen, dem Triodion und Pentecostarion) der Text nur des Prooemions und des ersten Oikos aufgenommen. (Das Horologion dagegen enthält lediglich die Texte der Prooemien.) Im Typikon endlich stehen die Vorschriften für den heutigen Gebrauch der Ostkirche: im Offizium der Matutin werden die Kontakien nur gelesen, im Meßgottesdienst hingegen werden bestimmte vorgeschriebene Kontakien gesungen.

Zunächst ein Wort zu den benutzten Handschriften. Sie weisen alle die sog. mittelbyzantinische Notation (eine Intervallschrift mit distinkten Intervallzeichen, rhythmischen Zeichen und vielen Vortragszeichen) auf, sind zum Teil datiert und stammen aus mittel- bzw. süditalienischen Scriptorien, nämlich dem im Jahre 1004 gegründeten Basilianer-Kloster in Grottaferrata bei Rom und dem Kloster S. Salvatore in Messina. Es sind folgende Handschriften:

- 1) Messina 129 (M). Die Handschrift wurde von O. Tiby<sup>6)</sup> dem 12. Jh. zugeschrieben. Hingegen setzt sie Wellesz<sup>7)</sup> – freilich etwas zu spät – zu Beginn des 14. Jh. an.
- 2) Grottaferrata *Γγ* V (G). Geschrieben im Jahre 1225 in Messina<sup>8)</sup>.
- 3) Kodex Vaticanus graecus 1606 (V.) Von L. Tardo<sup>9)</sup> dem Ende des 13. Jh. zugeschrieben. Diese Handschrift gehörte ursprünglich dem Kloster S. Salvatore in Messina an.
- 4) Kodex Laurentianus Ashburnhamensis 64 (A). Geschrieben in Grottaferrata im Jahre 1289.
- 5) Grottaferrata *Γγ* III (H). Datiert: 1247<sup>10)</sup>.
- 6) Kodex Vaticanus graecus 345 (W).

<sup>6)</sup> I codici musicali italogreci di Messina, Accademie e Biblioteche d'Italia XI (1937) S. 74.

<sup>7)</sup> The Akathistos Hymn, a.a.O., S. LI. – Vgl. auch B. di Salvo, Besprechung von Wellesz', The Akathistos Hymn, a.a.O., S. 451.

<sup>8)</sup> Vgl. A. Rocchi, Codices cryptenses, Tusculani 1883, S. 435.

<sup>9)</sup> I codici melurgici della Vaticana, Archivio storico per la Calabria e la Lucania, Bd. I (1931) S. 244.

<sup>10)</sup> Vgl. A. Rocchi, a.a.O., S. 434f.

Auf Grund dieser Handschriften konnten insgesamt 87 verschiedene Kontakien nachgewiesen werden. Dabei erweisen sich M und A als die vollständigeren Handschriften. Der Kodex A enthält als einzige Handschrift die acht »Kontakia anastasima« (es sind diese die für die acht Sonntage des Octoechos bestimmten Kontakien), das Kontakion auf die Verstorbenen Ὡς ἀγαπητὰ τὰ σκηνώματά σου und einige Kontrafakta, die in den anderen Handschriften nicht vorkommen. Ferner enthält M sieben weitere Kontrafakta, die in den anderen Handschriften fehlen. (Vielleicht ist M die Vorlage für G und V). Außerdem ist das Kontakion zum Gedächtnis des Heiligen Philippos Τὸν ἐν προσβείαις nur bei V anzutreffen und allein H bringt ein weiteres Kontakion für den Hl. Nikolaos Τῇ ὑπερμάχῳ κραταιᾷ ἀντιλήγει. Bei H, G und W fehlen merkwürdigerweise die Kontakien von Kar Montag bis Gründonnerstag, überdies bei H – und mit Ausnahme des Ὁ μαθητῆς καὶ φίλος σου – die Kontakien für die Monate September und Oktober.

Die Handschriften enthalten nicht nur Kontakia, sondern auch andere liturgische Gesänge: Hypakoai, Prokeimena, Koinonika, Alleluaverse. Dabei ist die Anordnung der Kompositionen in den Handschriften verschieden. In G, A, H und W sind die Gesänge der einzelnen Gattungen in eigenen, voneinander abgetrennten Abschnitten zusammengefaßt, während die Handschriften M und V für jedes Fest außer dem Kontakion auch die dazugehörigen Stücke: Offiziumsverse, Hypakoai, Alleluaverse und Koinonika bringen.

Im folgenden bespreche ich kurz die Handschriften der ersten Überlieferungsart:

Der Kod. A bringt f. 1 die Oikoi II–XXIV des Akathistos, f. 45 die Kontakien, f. 180 die Kontakia anastasima. Dann folgen f. 200 die Alleluaverse nach Echoi angeordnet und f. 245 v. die Hypakoai des Octoechos, endlich f. 258 ἡ ἀκολουθία τῆς γονυκλισίας (»Offizium des Niederkniens«). In H ist das Repertoire folgendermaßen eingeteilt: am Anfang steht das Kontakarion, dann folgen f. 53 die Hypakoai, f. 56 v. die Prokeimena<sup>11)</sup> und f. 73 die Alleluaverse. Die Handschrift G enthält zuerst das Kontakarion, dann folgen f. 133 das »Pentecostarion des Octoechos«, f. 136 Alleluaverse und Hypakoai »wie sie auf dem Athos gesungen werden«, f. 153 Prokeimena, f. 162 Alleluaverse nach Echoi angeordnet, f. 189 v. Koinonika und als Abschluß f. 200 v. wieder das »Offizium des Niederkniens«. Die Handschrift W schließlich bringt zuerst die Prokeimena, dann f. 19 die Alleluaverse nach Echoi angeordnet, f. 40 v. die Hypakoai des Octoechos und andere für die großen Feste, endlich f. 53 das Kontakarion.

Während die Kanones und die Stichera einen teils syllabischen, teils durch »bescheidene Melismatik« (also gewöhnlich zwei oder drei Töne zu

<sup>11)</sup> Vgl. P. L. Tardo, L' Antica Melurgia Bizantina, Grottaferrata 1938, S. 42, S. 67 und Tafel XXVII.

einer Silbe) gekennzeichneten Stil aufweisen, sind die Kontakienmelodien Kompositionen ausgesprochen melismatischen Charakters. In unseren Handschriften sind sie in zwei Versionen überliefert: einer schlichteren und einer ausgeschmückteren. Die erste Version ist in den Handschriften der Grottaferratagruppe (A, H und W) überliefert, die zweite in jenen der Messinagruppe (M, G und V). In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß in den Handschriften H und W, wie O. Strunk<sup>12)</sup> an Hand von Untersuchungen über ein Prokeimenon zeigen konnte, die konstantinopolitanische Tradition bewahrt ist.

Die beiden Versionen lassen gewöhnlich das gleiche melodische Gerüst erkennen, wobei die Grottaferrataversion als die ursprüngliche angesprochen werden kann. Es scheint nämlich, als ob die süditalienische Version durch Verzierung und Umspielung der melodischen Haupttöne aus jener hervorgegangen ist. Wir wollen uns dies an einem interessanten Beispiel klarmachen. Im Anhang I teile ich in moderner Notenschrift den Anfang des berühmten Weihnachtskontakions des Romanos *Ἡ παρθένος σήμερον* nach beiden Versionen mit.

Es gibt ferner Kontakien, in denen die Versionen stark voneinander abweichen. Dies ist – um zwei besonders auffallende Beispiele anzuführen – im eindrucksvollen Kontakion zum Gedächtnis der Verstorbenen *Μετὰ τῶν ἁγίων ἀνάπαυσον* sowie im Oikos des Kontakions auf den Ostersonntag *Τὸν πρὸ ἡλίου ἥλιον* der Fall. Beide Stücke werden an Festtagen gesungen, denen eine besondere liturgische Bedeutung zukommt. So war es Brauch diesen Melodien durch besondere melismatische Ausschmückung einen festlichen Anstrich zu geben, wobei in den zwei Klöstern offenbar nicht einheitlich verfahren wurde.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Oikoi des Kontakions strukturell gleich sind: sie sind alle nach dem Muster einer Modellstanz, dem »Heirmos« gebaut. Demnach stellt der Heirmos (der Terminus ist der Überlieferung der Kanones entnommen<sup>13)</sup> ein Modell sowohl für die Dichtung als auch für die Musik dar. Es gibt Kontakien, die nach dem Muster eines ad hoc gedichteten Heirmos gebaut sind und andere wieder, die dem Metrum eines Heirmos folgen, der bereits für ein anderes Kontakion oder eine Gruppe von Kontakien geschaffen wurde. Die letzten werden »prosomoia« genannt. So wird mit der Bezeichnung »πρὸς τό« in den die Texte der Kontakien enthaltenden Handschriften (manchmal auch in unserem M), wie in den gedruckten liturgischen Büchern, der Heirmos angegeben, nach welchem die Strophen gebaut sind und gesungen werden. Diese Prosomoia

<sup>12)</sup> The Byzantine Office at Hagia Sophia, Dumbarton Oaks Papers, Nr. 9 und 10, S. 189.

<sup>13)</sup> Vgl. hiezu: P. Maas, Besprechung einer Abhandlung von A. Papadopoulos-Kerameus, *Ὁ τῆς ἀκμῆς τοῦ Ρωμανοῦ Χρόνος*, Byz. Zeitschrift, 15 (1906), S. 337ff.

weisen, von gelegentlich geringfügigen Varianten abgesehen, die Melodie des Modells auf. Es handelt sich also um das bekannte Kontrafakturverfahren (Unterlegung von neuen Texten zu bereits vorhandenen Melodien), welches in gleicher Weise die Kanones und die Stichera der Ostkirche, wie die Alleluyas<sup>14)</sup>, die Hymnen, die Prosen<sup>15)</sup> usf. der Westkirche kennzeichnet.

Das eben Ausgeführte gilt nun auch für die Einleitungstrophen der Kontakien, also die Prooemien. Dabei finden sich Prosomoia (Kontrafakta) deren Prooemion sich dem Prooemionheirmos eines Kontakions anschließt, während ihre Oikoi nach der Modellstanze eines anderen Kontakions aufgebaut sind. Dies trifft beispielsweise für die Prosomoia *‘Ο καθαρότατος παῶς τοῦ σωτήρος, Ὑπὲρ τῆν πόριν ἀγαθή, Γεωργηθεὶς ὑπὸ θεοῦ, Τῆς ἑορτῆς τῆς ρομικῆς* und *Περίβολον παῶν πιστοῖς* zu. Ihre Prooemien folgen dem Heirmos *‘Ο ὑψωθείς*, ihre Oikoi hingegen dem Heirmos *Τῇ Γαλιλαίᾳ*<sup>16)</sup>.

Schließlich gibt es Kontakien, die ein eigenes, d. h. metrisch selbständiges Prooemion und eine eigene Modellstanze für ihre Oikoi (oder überhaupt ein eigenes Prooemion) aufweisen, die aber kein Modell für andere Kontakien liefern, sozusagen also einmalig sind. Sie werden als »Idiomela« oder nach J. B. Pitra<sup>17)</sup> »ἅπαξ λεγόμενα« bezeichnet. In seinem grundlegenden Werk *Analecta sacra* hat Pitra drei Listen der Heirmen und der ἅπαξ λεγόμενα aufgestellt. Die meisten dieser Heirmen sind Dichtungen des Romanos<sup>18)</sup>. Anastasius ist der Autor des berühmten Heirmos *Αὐτὸς μόνος*, während der schon angeführte Theodoros Studites, zu dessen Lebzeiten das Kontakion eine zweite Blüteepoche erlebte, um 800 neue Heirmen in die byzantinische Hymnographie eingeführt hat, die anderen Dichter hingegen vornehmlich Prosomoia und Idiomela geschaffen haben. Eine Einteilung der in unseren Handschriften enthaltenen Kontakien nach Heirmen (Modelle), Prosomoia und Idiomela – insbesondere im Hinblick auf die Dichtungen – zeigt folgende Verhältnisse:

	Heirmen (Modelle)	Prosomoia	Idiomela
Prooemien:	14	45	28
Oikoi:	13	61	13

Hierbei fällt einerseits die große Anzahl der Prosomoia auf, andererseits der Umstand, daß mehrere Idiomela lediglich ein idiomelon Prooemion haben, während ihre Oikoi wiederum Kontrafakta sind.

<sup>14)</sup> Vgl. W. Apel, *Gregorian Chant*, London 1958, S. 268 ff. und S. 381 ff.

<sup>15)</sup> Vgl. H. Husmann, *Sequenz und Prosa*, *Annales musicologiques*, Bd. II, Paris 1954, S. 63.

<sup>16)</sup> Vgl. K. Krumbacher, *Umarbeitungen bei Romanos*, *Sb. B. A.* 1899, Bd. II, S. 73.

<sup>17)</sup> *Analecta sacra spicilegio solesmensi parata*, Paris 1876, S. LIV ff. und S. LXXX ff.

<sup>18)</sup> Vgl. P. Maas, *Die Chronologie der Hymnen des Romanos*, *BZ* 15 (1906), S. 35.

Obige Einteilung entspricht zwar genau den Dichtungen der Kontakien, trifft aber nicht gänzlich zu, wenn man die Melodien selbst untersucht. Es hat sich nämlich herausgestellt, daß vielen der sog. Idiomela trotz ihrer eigenen metrischen Struktur nicht unbedingt eine eigene Melodie zugrunde liegt. Der Text vieler Idiomela wird den melodischen Phrasen und Formeln eines Modells angepaßt – ein Prozeß, der je nach den Erfordernissen des Textes zur Erweiterung, Kontraktion oder Variierung jener an sich elastischen, eine mannigfache Ausführung erlaubenden Phrasen und Formeln führt. Doch soll man dabei keineswegs an eine mosaikartige Zusammensetzung von verschiedenen, für ein Modell charakteristischen Tonformeln denken. Der Grundriß des Modells wird in diesen Fällen beibehalten. Wir haben es hier mit einer hochentwickelten Paraphrasierungskunst zu tun, die der byzantinischen Kirchenmusik durch die Jahrhunderte hindurch bis zum heutigen Tage das charakteristische Gepräge verleiht. Auch für dieses Verfahren findet sich eine Parallele in den Alleluyagesängen und den Responsorien der Westkirche.

Einen lehrreichen Einblick in das System der Melodiemodelle gewähren uns die acht Kontakia anastasima des Kod. A. Sie sind alle Prosomoia und vertreten die acht Tonarten des Octoechos. Man darf vielleicht vermuten, daß die für die Anastasima benutzten acht Melodiemodelle Urmelodien (in einem nunmehr äußerst melismatischen Gewand) sind – was im Hinblick auf die besondere Überlieferungstreue der orthodoxen Kirche als durchaus möglich erscheint.

Im folgenden sollen nun die einzelnen Modelle, die Prosomoia und Idiomela aufgezeigt werden. (Dabei bezeichne ich mit: K. = Kontakion, Pr. = Prooemion, O. = Oikos, P. = Pitra, *Analecta sacra*, Bd. I).

#### Modus I.

- Modell: das K. zum jüngsten Tag (am Sonntag der »Apokreo«). Pr. *Ὅταν ἔλθῃς ὁ Θεός*. O. *Τὸ φοβερόν σου κριτήριον*: M f. 74, G f. 64. V f. 70, A f. 94 v., H f. 15 v. W f. 82 v., P. S. 35.
- Prosomoion: K. anastasimon *Ἐξανέστης ὡς Θεός*: Af. 180.
- Modell: das K. auf das Fest der Hypapante (am 2. Februar). Pr. *Ὁ μήτρων παρθενικῇ*. Der O. *Τῇ θεοτόκῳ προσδράμωμεν* ist eine Kontrafaktur des *Τὸ φοβερόν σου κριτήριον*: M f. 66, G f. 56 v., V f. 63, Af. 90, W f. 80, P. S. 28.
- Prosomoia: 1. das K. zum Sonntag vor Weihnachten *Εὐφραίνον Βηθλεέμ*: M f. 34.  
 2. das K. zur Christnacht (am 24. Dezember) *Ὁ κλῖνας οὐρανούς* M f. 36 v., V f. 34.  
 3. das K. zum Sonntag nach Weihnachten *Χορὸς προφητικός*: M f. 48.

Unter den Kontakien des I. Modus finden sich also zwei Melodiemodelle für die Prooemien und ein Melodiemodell für die Oikoi.

#### Modus I. Pl.

- Modell: das K. auf den Hl. Panteleemon (am 27. Juli). Pr. *Μιμητῆς ὑπάρχων τοῦ Ἐλεήμονος*. O. *Τοῦ ἀναργύρου τῆν μνήμην*: Mf. 159, Gf. 109, Vf. 139 v., Af. 163 v., Hf. 45 v., Wf. 116 v. – (Fehlt bei Pitra. Zehn Strophen des Textes edierte Papadopoulos-Kerameus in BZ VI S. 383 ff.).
- Prosomoion: K. anastasimon *Πρὸς τὸν Ἀδην Σωτήρ μου*: Af. 186 v. –
- Idiomelon: das K. zur Enthauptung des Johannes des Täufers, des Prodromos (am 29. August). Pr. *Ἡ τοῦ Προδρομοῦ ἐνδοξος*. O. *Τὰ γενέσια τὰ τοῦ Ἡρώδου*: Mf. 167 v., Gf. 116 v., Vf. 149, Af. 173, Hf. 50 v., Wf. 123, P. S. 178. –

#### Modus II.

Die 25 Kontakien dieses Modus können in zwei Gruppen eingeteilt werden. Zur ersten gehören 17 Kontakien. Ihre Oikoi sind nach dem Heirmos *Τράωσον* (Mf. 151 v., Vf. 135, Af. 155 v., Hf. 43, Wf. 113 v., P. S. 170) gebaut und wurden nach der gleichen Melodie gesungen.

Die Prooemien dieser Kontakien können dann in zwei Familien zusammengefaßt werden. Die eine besteht aus dem

- Modell: *Τὰ ἄνω ζητῶν* zum Gedächtnis des Hl. Symeon Stylites (am 1. September): Mf. 1, Gf. 1, Vf. 1, Af. 45, Wf. 53, P. S. 210 und neun
- Prosomoia: 1. Das K. *Ψυχὴ μου ταπεινὴ* am Sonntag des Zöllners und Pharisäers: Mf. 69, Gf. 58 v.
2. das K. *Ἡ πάντων χαρά* zum Palmsamstag: Mf. 92 v., P. S. 473
3. das K. *Τὴν ὄραν ψυχὴ* am Kardienstag: Mf. 99, Vf. 93 v., Af. 118 v., – (Das K. wurde zum ersten Male von K. Krumbacher, 'Umarbeitungen bei Romanos', a.a.O., S. 112 ff. ediert)
4. das K. *Τὸν ἄρτον λαβών* am Gründonnerstag: Mf. 102, Vf. 96 v., Af. 122, P. S. 480
5. das K. *Τῷ θεῷ ζήλω* zum Gedächtnis des Hl. Erzmärtyrers Prokopios (am 8. Juli): Mf. 155, Gf. 105, Vf. 136 v., Af. 156 v., Hf. 43 v., Wf. 114 v., P. S. 328
6. das K. *Προγόνων Χριστοῦ* zum Gedächtnis der Hl. Anna (am 25. Juli): Mf. 157 v.
7. das K. *Τὰ ἄνω ζητῶν τῶν κάτω* zum Gedächtnis des



- Hl. Neilos: Af. 252 v. (Vgl. C. Höeg, Einleitung zum Kod. Ash., a.a.O., S. 47)
8. das K. *Πρεσβεία θερμύ*: Af. 196 v. (Vgl. Höeg, ebenda, S. 45)
9. K. anastasimon *Ἀρέστης Σωτήρ*: Af. 181 v. –

Die andere Familie umfaßt das

- Modell: *Τὴν ἐν πρεσβείαις* (Dormitio bzw. Assumptio Mariä, am 15. August): Mf. 165 v., Gf. 114 v., Vf. 147, Af. 170 v., Hf. 49 v., Wf. 121, P. S. 527, zwei
- Prosomoia: 1. das K. *Τὸν τῆς ἀνδρείας ἐπώνυμον* zum Gedächtnis des Hl. Apostels Andreas (am 30. November): Mf. 25 v., Gf. 29, Vf. 27 v., Af. 68, Wf. 68 v., P. S. 555
2. das K. *Τὸν ἐν πρεσβείαις* zum Gedächtnis des Hl. Apostels Philippos (am 12. Mai): Vf. 130, P. S. 319 und vier
- Idiomela: 1. *Τὸν ἀσφαλεῖς* (der Hl. Apostel Peter und Paul, am 29. Juni): Mf. 151, Vf. 134 v., Af. 154 v., Hf. 42 v., Wf. 113, P. S. 169
2. *Ἀρχιστράτηγε Θεοῦ* (des Erzengels Michael, am 8. November): Mf. 17, Gf. 20, Vf. 18 v., Af. 59 v., Wf. 63 v., P. S. 538
3. *Τοῖς τῶν αἱμάτων σου ρείθροις* (des Hl. Märtyrers Demetrios, am 26. Oktober): Mf. 13 v., Gf. 16, Vf. 15, Af. 56, Wf. 61 v., P. S. 651
4. *Τὰ μεγαλεῖα σου παρθένε* (Fest des Hl. Apostels Johannes des Evangelisten, am 26. September): Mf. 143 v., Gf. 97 v., Vf. 128 v., Af. 52 v., Wf. 59 v.

Die Melodien der Prooemien dieser Familie sind weitgehend ähnlich. Die vier Idiomela stellen nicht selbständige Kompositionen dar, sondern benutzen teils unverändert, teils variiert die Melodie des Modells. Im Anhang II teile ich nach A die Melodieanfänge des Modells und der Idiomela Nr. 1 und 2 mit. Man sieht, wie sie von manchen hauptsächlich textbedingten Varianten abgesehen, durch die gleichen Phrasen eröffnet werden trotz der völlig verschiedenen metrischen Struktur. Den ersten zwei Langzeilen entspricht das Schema: A (a+b+c) + A (a+b+c). Auch die Fortsetzung der Melodie verläuft bei allen parallel, obschon hier und da den Forderungen des Textes entsprechend eine Phrase eingeschoben, ausgelassen oder variiert wird.

Zur zweiten Gruppe der Kontakien des II. Modus gehören folgende Kompositionen: das

- Modell: *Χειρόγραφον εἰκόνα* O. *Ἐκτενον* (K. der drei Jünglinge im Feuerofen, am 17. Dezember): Mf. 30 v., Gf. 33 v., Vf. 31, Af. 73, Hf. 5, Wf. 71, P. S. 185, das

- Prosomoion: *Τὴν ἄβυσσον ὁ κλείσας* (auf den Karsamstag): Mf. 107, Gf. 85 v., Vf. 102, Af. 126 v., Hf. 27, Wf. 97, P. S. 490, vier
- Idiomela: 1. das K. zum Gedächtnis der Hl. Euphemia (am 16. September bzw. 11. Juli). Pr. *Ἀγῶνας ἐν ἀθλήσει*. Der O. *Τί τῶν σῶν ἀθλημάτων* ist eine Kontrafaktur des *Ἐκτεινον* Mf. 7v., Gf. 9, Vf. 8 v., Af. 158 v., Wf. 56 v., P.S. 646
2. das K. auf Kosmas und Damian (am 1. November). Pr. *Οἱ τὴν χάριν λαβόντες*. Der O. *Πάσης συνέσεως* ist eine Kontrafaktur des *Τράνωσον*: Mf. 15, Gf. 18, Vf. 17, Af. 58, Wf. 62 v., P. S. 218
3. das K. am Sonntag der Myrophoroi. Pr. *Τὸ χαῖρε ταῖς μυροφόροις*. O. *Ἐπὶ τὸν τάφον σου*: Mf. 120, Gf. 124 v., Vf. 115, Af. 134, Hf. 31 v., Wf. 101 v.
4. das K. auf den Hl. Propheten Elias (am 20. Juli). Pr. *Προφήτα καὶ προόπτα*. O. *Τὴν πολλὴν τῶν ἀνθρώπων*: Mf. 156, Gf. 106 v., Vf. 138, Af. 161 v., Hf. 44 v., Wf. 115 v., P. S. 296

und zwei Kontakien des Theodoros Studites, die sich wechselweise als Modell und Prosomoion verhalten:

1. das K. auf den Hl. Euthymios (am 20. Januar). Pr. *Τῷ Θεῷ ἀπὸ μήτρας*. Der O. *Εὐθυμείτω φερωνύμως* ist offenbar eine Kontrafaktur des *Τὸν φωστήρα τῶν φωστήρων*: Mf. 62, Gf. 54, Vf. 58 v., P. S. 338
2. das K. auf den Hl. Antonios (am 17. Januar). Das Pr. *Ἐν σαρκὶ τοῖς ἀγγέλοις* ist eine Kontrafaktur des *Τῷ Θεῷ ἀπὸ μήτρας*. O. *Τὸν φωστήρα τῶν φωστήρων*: Mf. 60 v., Gf. 52 v., Vf. 57, Af. 87 v., P. S. 377.

Die Prooemien dieser 8 Kontakien der zweiten Gruppe werden gleichfalls durch die gleichen melodischen Phrasen eröffnet. Das Schema ist wiederum: A (a+b+c) + A (a+b+c).

#### Modus II. Pl.

- Modell: das K. auf den Donnerstag der Himmelfahrt des Herrn. Pr. *Τὴν ὑπὲρ ἡμῶν πληρώσας*. O. *Τὰ τῆς γῆς ἐπὶ τῆς γῆς*: Mf. 128 v., Gf. 90, Af. 142, Hf. 35 v., Wf. 106, P. S. 148.
- Prosomoia: 1. das K. *Πᾶσαν στρατιάν* zum Gedächtnis der Heiligen 40 Märtyrer (am 9. März): Mf. 83, Gf. 70 v., Vf. 78 v., Af. 102 v., Hf. 19, Wf. 87 v. – Vgl. ferner P. S. 599 Note 1
2. das K. auf den Hl. Johannes den Chrysostomos (am 13. November) *Ἐκ τῶν οὐρανῶν ἐδέξω*: Mf. 19, Gf. 22, Vf. 20 v., Af. 61 v., Wf. 64 v.
3. K. anastasimon *Τῇ ζωαρχικῇ παλάμῃ*: Af. 188 v.

Unter den Kontakien des II. Pl. Modus nimmt das K. auf den 2. Tag der Epiphanie eine Sonderstellung ein. Sein Pr. *Τὴν σωματικὴν σου παρουσίαν* (Mf. 58, Gf. 50, Vf. 54 v., Af. 85, Hf. 12 v., P. S. 23) ist ein Idiomelon, sein O. *Τῷ τυφλωθέντι* hingegen ein Modell.

- Idiomela:
1. das K. auf den 2. Weihnachtstag (26. Dezember). Pr. *Ὁ πρὸ ἑωσφόρου*. O. *Τὸν ἀγεώργητον βότριν*: Mf. 46, Gf. 43, Vf. 45, Af. 78, Hf. 10, Wf. 74, P. S. 514
  2. das K. auf den Sonntag der Tyrophagos. Pr. *Τῆς σοφίας ὁδηγέ*. O. *Ἐκάθισεν Ἀδάμ τότε*: Mf. 76 v., Gf. 66, Vf. 72 v., Af. 96 v., Hf. 16 v., Wf. 84, P. S. 447
  3. das K. zum großen Kanon. Pr. *Ψυχὴ μου, ψυχὴ μου ἀνάστα*. O. *Τὸ τοῦ Χριστοῦ ἱατροῦ*: Mf. 90 v., Gf. 78 v., Vf. 86, Af. 112 v., Hf. 23, Wf. 90 v. (Vgl. L. Tardo *L'antica Melurgia bizantina*, a.a.O., S. 118. – E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, a.a.O., S. 174ff. – Ferner Wellesz, *Das Prooemion des Akathistos*, in *Musikforschung* VI (1953) S. 204f., woselbst zwei Phrasen aus dem Pr. mitgeteilt werden. Jedoch beginnen diese Phrasen nicht auf e sondern auf d. Vgl. desselben Verfassers, *The Akathistos Hymn*, a.a.O., S. XLVIII)
  4. das K. auf den Palmsonntag. Pr. *Τῷ θρόνῳ ἐν οὐρανῷ*. O. *Ἐπειδὴ ἄδην ἔδησας*: Mf. 95 v., Gf. 81, Vf. 90, Af. 114 v., Hf. 24 v., Wf. 91 v., P. S. 61
  5. das K. zum Gedächtnis des Erzmärtyrers Stephanos (am 2. August). Pr. *Πρῶτος ἐσπάσης*. Der O. *Τοῦ παραδείσου τὰ ἄνθη* ist eine Kontrafaktur des *Τῷ τυφλωθέντι*: Mf. 160 v., Gf. 110, Vf. 141, Af. 166, Hf. 46 v., Wf. 118, P. S. 332
  6. K. Parakletikon. Pr. *Προστασία τῶν Χριστιανῶν*. Der O. *Ἐκτεινόν σου παλάμας* ist eine Kontrafaktur des *Ἐκτεινον*: Mf. 169 v., Gf. 118 v., Vf. 151, Af. 175 v., Hf. 51 v., Wf. 124 v., P. S. 535.

Die Prooemien der Idiomela Nr. 3 und 5 werden mit den gleichen melodischen Phrasen eröffnet.

### Modus III

- Modell: das berühmte Weihnachtskontakion des Romanos *Ἡ παρθένος σήμερον*. O. *Τὴν Ἐδέμ*: Mf. 43, Gf. 40 v., Vf. 42, Af. 75 v., Hf. 8 v., Wf. 72 v., P. S. 1. Im Anhang III teile ich das K. nach A mit.
- Prosomoia: 1. das K. auf den Hl. Nikolaos (am 6. Dezember) *Ἐν τοῖς μύροις ἄγιε*: Mf. 28, Gf. 31, Vf. 29 v., Af. 70, Hf. 3,

- Wf. 69 v., P. S. 202. Vgl. ferner P. Maas, Die Chronologie der Hymnen des Romanos, a.a.O., S. 33
2. das K. auf den Hl. Gregorios den Theologen (am 25. Januar). *Θεολόγω γλώπτη σου*: Mf. 63 v., Vf. 60
  3. das K. auf den Sonntag des verlorenen Sohnes *Τῆς πατρῶας δόξης σου*: Mf. 70 v., Gf. 60, Vf. 66, P. S. 460
  4. das K. auf den Sonntag des Gelähmten *Τὴν ψυχὴν μου κύριε*: Mf. 122, Vf. 117.
  5. das K. auf die Heiligen Konstantin und Helene (am 21. Mai) *Κωνσταντῖνος σήμερον*: Mf. 144 v.
  6. das K. auf die Geburt des Johannes des Täufers, des Prodromos (am 24. Juni). *Ἡ στεῖρα σήμερον*: Mf. 147, Gf. 99, Vf. 131 v., Af. 151 v., Hf. 40, Wf. 111, P. S. 320
  7. das K. auf den Hl. Bartholomaios *Φαεινὸς ὡς ἥλιος*: Af. 254 v. Vgl. C. Höeg, Einleitung zum Kod. Ash. 64, a.a.O., S. 47
  8. K. anastasimon *Ἐξανέστης σήμερον ἀπὸ τοῦ τάφου*: Af. 183

## Modus III Pl. (Barys)

- Modell: das K. zum Fest der Transfiguration des Herrn (am 6. August). Pr. *Ἐπὶ τοῦ ὄρους μετεμορφώθης*. O. *Ἐγέρθητε οἱ νωθεῖς*: Mf. 162, Gf. 112 v., Vf. 143 v., Af. 168 v., Hf. 47 v., Wf. 120 v., P. S. 501
- Prosomoion: K. anastasimon *Ἐκ τῶν τοῦ Ἀδου πυλῶν*: Af. 190 v.
- Idiomelon: das K. zum Fest der Adoration des Kreuzes (am 3. Fastensonntag). Pr. *Οὐκέτι φλογίνη ρομφαία*. O. *Τρεῖς στανροὺς ἐπήξατο*: Mf. 85, Gf. 73, Vf. 80 v., Af. 105 v., Hf. 20, Wf. 89 v., P. S. 53.

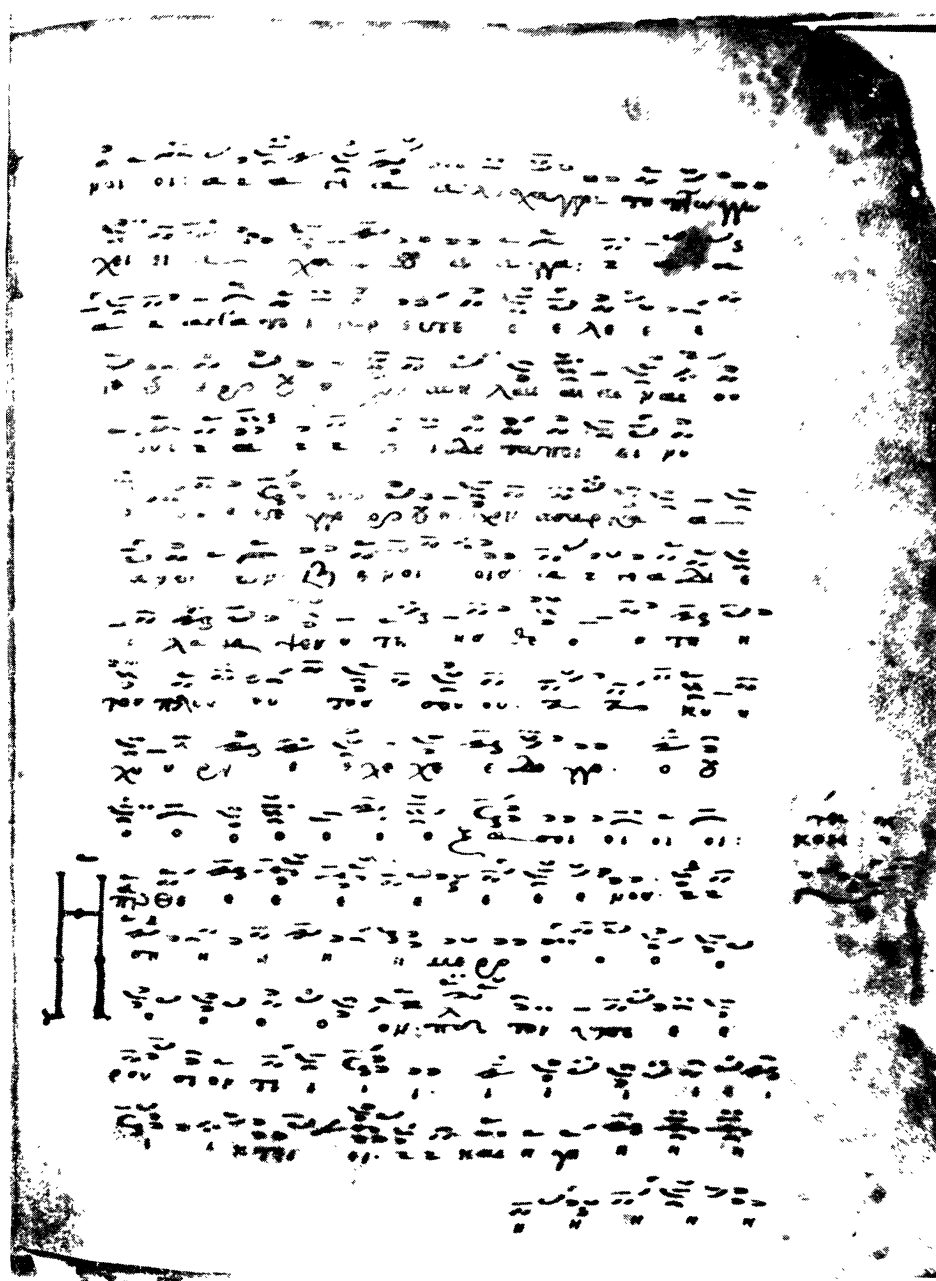
## Modus IV

- Modell: das K. zum Epiphaniastag (6. Januar). Pr. *Ἐπεφάνης σήμερον*. O. *Τῇ Γαλιλαίᾳ*: Mf. 56 v., Gf. 48, Vf. 52 v., Af. 83, Hf. 12, Wf. 77, P. S. 16.
- Prosomoia: 1. das K. zum Gedächtnis des Hl. Basileios (am 1. Januar) *Ὡφθης βάσις*: Mf. 50, Gf. 45 v., Vf. 47, Af. 81, Hf. 11, Wf. 76
2. das K. am Tage vor Epiphania *Ἐν τοῖς ρεῖθροις σήμερον*: Mf. 52 v.
  3. das K. zum Gedächtnis des Hl. Apostels Thomas (am 6. Oktober) *Ὁ σοφίας χάριτος*: Mf. 11 v., Gf. 13 v., Vf. 12 v., Af. 54, Wf. 60 v.

4. das K. *Προστασία ἄμαχε τῶν θλιβομένων*: Af. 198  
 5. K. anastasimon *Ὁ σωτὴρ καὶ ρύστης μου*: Af. 185
- Modell: das K. zum Fest der Kreuzerhöhung (am 14. September).  
 Pr. *Ὁ ὑψωθεὶς*. Der O. *Ὁ μετὰ τρίτον οὐρανόν* ist eine Kontrafaktur des *Τῇ Γαλιλαίᾳ*: Mf. 5 v., Gf. 7, Vf. 6, Af. 49, Wf. 55, P. S. 507.
- Prosomoia: 1. das K. zum 21. November. *Ὁ καθαρῶτατος ναός*: Mf. 23 v., Gf. 26 v., Vf. 25 v., Af. 65 v., Wf. 67, P. S. 275  
 2. das K. auf den Karmittwoch *Ὑπὲρ τὴν πόρτην ἀγαθέ*: Mf. 100 v., Vf. 95, Af. 120, P. S. 478  
 3. das K. zum Gedächtnis des Hl. Georgios (am 23. April) *Γεωργηθεὶς ὑπὸ Θεοῦ*: Mf. 124, Gf. 126, Vf. 119 v., Af. 136 v., Hf. 33, Wf. 103. Der Text findet sich in: K. Krumbacher–A. Ehrhard, *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung*, München 1911. Abhandlungen der Kgl. Bayer. Akad. der Wiss. Philosoph.-philolog. und hist. Kl. XXV. Bd. 3. Abh. S. 95 ff. – Übersetzung in S. 264 ff.  
 4. das K. am Mittwoch vor Pfingsten *Τῆς ἑορτῆς τῆς ῥομικῆς*: Mf. 126 v., Gf. 128, Vf. 121, Af. 139, Hf. 34, Wf. 104 v., P. S. 491  
 5. das K. zum 2. Juli (Depositio) *Περιοβολὴν πᾶσι πιστοῖς*: Mf. 152 v., P. S. 529.
- Idiomelon: das K. zum Fest Mariä Geburt (am 8. September). Pr. *Ἰωακεμὶ καὶ Ἄννα* O. *Ἡ προσευχὴ ὁμοῦ καὶ στεναγμός*: Mf. 3 v., Gf. 4 v., Vf. 3 v., Af. 47, Wf. 54, P. S. 198. (Die Melodien der Prooemien *Ἰωακεμὶ καὶ Ἄννα* und *Ὁ ὑψωθεὶς* besitzen gewisse Ähnlichkeiten).

#### Modus IV. Pl.

- Modell: das K. zum Sonntag Allerheiligen. Pr. *Ὡς ἀπαρχάς* (Mf. 141 v., Gf. 96, Vf. 127, Af. 149 v., Hf. 39, Wf. 110, P. S. 165). Der Oikos *Οἱ ἐν πάσῃ τῇ γῇ* wird in den liturgischen Handschriften als Prosomoion des berühmten Heirmos *Αὐτὸς μόνος* des Anastasius bezeichnet. Untersucht man nun die Melodien der beiden Oikoι, so stellt man fest, daß die Melodie des *Αὐτὸς μόνος* melismenreicher ist. Wie schon ausgeführt wurde, entspricht dies der besonderen liturgischen Bedeutung des Festes (Gedenktag der Entschlafenen, am Samstag der Apokreo) an welchem das K. *Μετὰ τῶν ἁγίων* O. *Αὐτὸς μόνος* (Mf. 72 v., Gf. 62 v., Vf. 68 v., Af. 92 v.,



Codex Messinensis 129, fol. 43

Kodex Laurentianus Ashburnhamensis 64, fol. 75 v.

Hf. 15, Wf. 81 v., P. S. 242) gesungen wurde. Prosomoia des *Ως δ'παρχάς*:

1. das K. *Ο μαθητῆς καὶ φίλος σου* zum Gedächtnis des Hl. Apostels Philippos (am 14. November): M f. 21, G f. 25, V f. 23 v., A f. 64, H f. 2, W f. 66.
2. das K. *Ο Ἰακώβ ὠδύρετο* am Karmontag: M f. 97 v., V f. 92, A f. 117, P. S. 477.
3. K. anastasimon *Ἐξαναστὰς τοῦ μνήματος*: A f. 192.

Folgende Kontakien, zum Teil Idiomela sind größtenteils nach Phrasen des Modells komponiert:

1. das K. zum Gedächtnis der Hl. Thekla (am 24. September). Pr. *Τῆς παρθενίας τὸ κάλλος*. O. *Ἐορτῆς σεβασμίας ἡ ἑλλαμυρις*: Mf. 10, Gf. 12, Vf. 11, Af. 51, Wf. 58 v.
2. das K. zum Gedächtnis des Hl. Theodoros (am 1. Samstag in den Fasten). Pr. *Πίστιν Χριστοῦ*. O. *Ὁ ἐν θρόνῳ φωτός*: Mf. 79 v., Gf. 67 v., Vf. 75, Af. 98 v., Hf. 17 v., Wf. 85, P. S. 579. Der O. ist eine Kontrafaktur des *Οἱ ἐν πάσῃ τῇ γῇ*.
3. das K. zum Karfreitag. Pr. *Τὸν δι' ἡμᾶς σταυρωθέντα*. O. *Τὸν ἴδιον ἄρνα*: Mf. 104 v., Gf. 84, Vf. 99 v., Af. 124, Hf. 26, Wf. 93, P. S. 101
4. das K. zum Gedächtnis der Heiligen Väter des Konzils in Nikäa. Pr. *Τῶν ἀποστόλων τὸ κήρυγμα*. Der O. *Ἐν ὑψηλῷ κηρύγματι* ist eine Kontrafaktur des Oikos aus dem K. zum Ostersonntag *Τὸν πρὸ ἡλίου*: Mf. 131, Gf. 92 v., Vf. 123 v., Af. 145, Hf. 37, Wf. 107 v., P. S. 493
5. das K. auf die Entschlafenen (am Samstag der Tyrophagos). Pr. *Ὡς ἀγαπητὰ τὰ σκηνώματά σου*. Der O. *Τοῖς τοῦ βίου τερπνοῖς* ist eine Kontrafaktur des *Οἱ ἐν πάσῃ τῇ γῇ*: Af. 178, P. S. 44.

Zu einer besonderen Gruppe können folgende Kontakien zusammengefaßt werden: der berühmte Akathistos Hymnos gesungen am Samstag der 5. Fastenwoche bzw. zum Fest der Verkündigung Mariä am 25. März (vgl. E. Wellesz, The Akathistos Hymn, a.a.O., S. XIIIff.) Pr. *Τῇ ὑπερμάχῳ* O. *Ἀγγελος πρωτοστάτης*: Mf. 87, Gf. 75, Vf. 82 v., Af. 108, Hf. 21, Wf. 94 v., P. S. 250 (die Oikoi II–XXIV finden sich nur in Af. 1–44), zwei Kontrafakturen:

1. das K. *Τῇ ὑπερμάχῳ κραταιᾷ ἀντιλήπει* zum Gedächtnis des Hl. Nikolaos (Hf. 3 v., P. S. 613).
2. K. anastasimon *Τῷ ἀναστάντι σοι Χριστέ*: Af. 193 v. – Transkribiert von J. Raasted. Vgl. E. Wellesz, The Akathistos Hymn, S. 99ff.



und das Idiomelon auf den Ostersonntag: Pr. *Εἰ καὶ ἐν τάφῳ κατήλθες*. Der Oikos *Τὸν πρὸ ἡλίου ἡλιον* ist, wie schon erwähnt wurde, ein Modell: Mf. 112 v., Gf. 89, Vf. 107 v., Af. 129 v., Hf. 29 v., Wf. 99, P. S. 124.

Die Melodien der Prooemien *Τῇ ὑπερμάχῳ* und *Εἰ καὶ ἐν τάφῳ* sind sehr ähnlich, ja zum Teil identisch<sup>19</sup>). Nachstehend die Schemata der Stücke (die Zahlen beziehen sich auf die Verse, die Buchstaben auf die Melodieabschnitte):

<i>Τῇ ὑπερμάχῳ</i>	<i>Εἰ καὶ ἐν τάφῳ</i>
V. 1 = A	V. 1 = A
2 = A	2 = A
3 = B	3 = B
4 = C	4 = C
5 = D	5 = C'
6 = B variiert	6 = B variiert

Dabei sind die Glieder A in beiden Stücken melodisch identisch. Ebenso (von einigen Varianten abgesehen) die Glieder B und B variiert. Die Glieder C bzw. C und D sind dagegen verschieden. Die formale Struktur des *Εἰ καὶ ἐν τάφῳ* ist danach geschlossener. Im Anhang IV–V teile ich die beiden Prooemien nach der Handschrift A mit. Auch die metrische Struktur der Dichtungen ist weitgehend ähnlich. Man vergleiche (die Zahlen beziehen sich auf die Silbenanzahl):

*Τῇ ὑπερμάχῳ*: (14) a + (14) a + (13) b; (13) c + (13) c + (13) d.  
*Εἰ καὶ ἐν τάφῳ*: (12) a + (12) a + (13) b; (14) c + (14) c + (12) d.

Aus allem geht eindeutig hervor, daß die beiden Prooemien zusammengehören. Zieht man ferner die von einigen Forschern aufgestellte These in Betracht, daß das Prooemion *Τῇ ὑπερμάχῳ* eine spätere Zutat zum Korpus des Akathistos darstellt<sup>20</sup>), so scheint es als durchaus möglich, daß für die Komposition des *Τῇ ὑπερμάχῳ* das Prooemion *Εἰ καὶ ἐν τάφῳ* als Modell gedient hat.

Zum IV. plagalen Modus gehören schließlich die folgenden Idiomela:

1. das K. zum Sonntag der Orthodoxie. Pr. *Ὁ ἀπερίγραπτος Λόγος*. O. *Τοῦτο τὸ τῆς οἰκονομίας*: Mf. 81, Gf. 68 v., Vf. 77, Af. 100 v., Hf. 18, Wf. 86 v., P. S. 334
2. das K. zum Sonntag des Hl. Apostels Thomas. Pr. *Τῇ φιλοπράγμονι δεξιᾷ σου*. O. *Τίς ἐφύλαξε*: Mf. 118, Gf. 123, Vf. 113, Af. 132, Hf. 30 v., Wf. 100 v., P. S. 140

<sup>19</sup>) Vgl. hierzu: E. Wellesz, Das Prooemion des Akathistos, a.a.O., S. 193 ff. – C. Höeg, The oldest slavonic tradition of Byzantine Music, Proceedings of the British Academy, Bd. XXXIX (1953) S. 55 ff. – Ferner E. Wellesz, The Akathistos Hymn, a.a.O., S. LVIII, LXVIII und S. 3–4.

<sup>20</sup>) Vgl. E. Wellesz, The Akathistos Hymn, a.a.O., S. XXV.

3. das K. auf Pfingsten. Pr. "Οτε καταβὰς τὰς γλώσσας.  
 O. Ταχεῖαν καὶ σταθεράν: Mf. 133, Gf. 94 v., Vf. 125,  
 Af. 147, Hf. 38, Wf. 109, P. S. 157.

Das tonartige Gefüge der Kontakien weist manche Eigenheiten auf, die sich bei dem Studium der Kanones und der Stichera nicht konstatieren lassen. Demzufolge wollen wir uns im folgenden dem modalen Problem zuwenden. Wir beginnen mit einer allgemeinen Feststellung: in den Kontakienmelodien sind alle 8 Echoi (Modi) nicht gleichmäßig vertreten. Hier die Tonartenverhältnisse:

I	Modus	6	I	Pl. Modus	3
II	Modus	25	II	Pl. Modus	11
III	Modus	9	III	Pl. Modus	3
IV	Modus	13	IV	Pl. Modus	17

Dabei fällt zunächst auf, daß die Schlußkadenzen des II. und II. plagalen Modus nicht in e – wie dies in der Überlieferung der Kanones und der Stichera der Fall ist –, sondern stets in d enden. In dieser Hinsicht gibt es wohl kaum einen bemerkenswerten Unterschied zwischen dem I., I. pl., II. und II pl. Modus. Im Anhang VI teile ich nach den Handschriften der Grottaferratagruppe die zumeist vorkommenden Schlußkadenzen dieser 4 Modi mit. Unter A steht die typische Schlußkadenz des I. und I. pl. Modus. Sie erfährt im Laufe einer Melodie mancherlei Umwandlungen, jedoch bleibt ihr melodisches Gerüst stets beibehalten. Unter B findet sich dann eine für den II. und II. pl. Modus, unter C eine für den II. pl. Modus typische Schlußkadenz. Wie man an diesen Beispielen sieht, ist der modale Charakter der 4 Tonarten verwischt. Doch kann man nicht von einer absoluten Nivellierung der Modi sprechen. Es bleiben zwischen ihnen gewisse Unterschiede bestehen, so vor allem in der Bevorzugung mancher für jeden Echos charakteristischen Tonformeln, Phrasen und Medialkadenzen, in der Reihenfolge der Kadenzen und innerhalb des gewöhnlich gleichen Ambitus in der Bevorzugung der höheren oder tieferen Tonlage. Um dies letztere zu veranschaulichen: der II. Modus bewegt sich mit Vorliebe in der höheren Tonlage von g aufwärts und seltener in der tiefen um d, während beim II. pl. Modus die Dinge umgekehrt liegen. Als Hauptpfeiler des Melodieaufbaues erweisen sich bei allen 4 Modi die Töne d und g. So kadenzieren die meisten Phrasen gewöhnlich entweder in d oder in g, wobei sich für mehrere Kontakien der Modulationsplan D-G-D ergibt. Man vergleiche beispielsweise das Prooemion des 'Ο μήτραν παρθενικήν.

Eine wesentliche Frage ist, auf welcher Weise die oben geschilderte, den Kontakien eigentümliche Trübung des modalen Charakters zustande kam. Stammen diese Melodien aus einer Zeit, in der das System des Octoechos

noch nicht ausgebildet war oder handelt es sich hier vielmehr um eine spätere Entwicklung, die zu einer neuen, sozusagen nachklassischen Epoche der byzantinischen Kirchenmusik überleitet? Diese Frage wird mit letzter Sicherheit kaum zu beantworten sein, doch kann hier hinzugefügt werden, daß diese merkwürdige Entwicklung auch in den Stichera anzutreffen ist. Untersucht man nämlich die modale Struktur der Stichera des II. und II. pl. Modus, so stellt man fest, daß die sogenannten »unterbrochenen«<sup>21)</sup> und die Partialkadenzen sehr häufig in d enden. So dürfen wir neben der Finalis e den Ton d als Confinalis d. h. Abschnittfinalis ansetzen. In diesem Zusammenhang verweise ich auf einige besonders lehrreiche Beispiele: die Hymnen 3, 17, 21, 23, 79, 95 aus dem von Wellesz<sup>22)</sup> übertragenen Sticherarium für September und die Hymnen 10, 11, 70 aus dem von Tillyard übertragenen Sticherarium für November<sup>23)</sup>. Dabei ist es hochinteressant zu verfolgen, wie die für die Stichera des II. und II. pl. Modus stereotype Kadenz



gelegentlich folgendermaßen nach d erweitert wird<sup>24)</sup>:



Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß die Melodien der Kontakien des D-Modus (also I., I. pl., II. und II. pl. Modus) regelmäßig nach G modulieren. Das gleiche läßt sich merkwürdigerweise in den Kontakien des III. und III. pl. Modus beobachten. Insbesondere die Melodie des einzig für den III. Modus belegbaren Modells *Ἡ παρθένος σήμερον* bewegt sich, von den Schlußkadenzen der einzelnen Absätze abgesehen, vornehmlich in der Region des 4. und 4. pl. Modus<sup>25)</sup>. (Vgl. Anhang III). Ebenso modulieren die Oikoi der zwei Kontakien des III. pl. Modus nach G und enden auf G. In allen diesen Fällen schwankt das modale Empfinden dauernd zwischen F und G.

<sup>21)</sup> Vgl. H. J. W. Tillyard, *The Hymns of the Sticherarium for November*, Mon. Mus. Byz. Série Transcripta Bd. II, Kopenhagen 1938, S. 167f.

<sup>22)</sup> M. M. B. Transcripta Bd. I, Kopenhagen 1936.

<sup>23)</sup> M. M. B. Transcripta Bd. II. Vgl. S. 21.

<sup>24)</sup> Vgl. die Hymnen 3 und 17 aus dem Sticherarium für September, ferner die Hymne 11 aus dem Sticherarium für November.

<sup>25)</sup> Auch die zum III. Modus gehörenden, sog. »papadischen« Gesänge der neu-griechischen Kirche modulieren zum IV. pl. Modus. Vgl. D. Panajotopoulos, *Θεωρία καὶ πράξις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Athen 1947, S. 194.

Zusammenfassend stellen wir fest, daß in den Kontakienmelodien die Tonarten in D und G vorherrschen. Es handelt sich um ein Phänomen, welches auch bei den gregorianischen Antiphonen, Offiziumsresponsorien und Tractus beobachtet werden konnte<sup>26</sup>). Daraus zieht P. Wagner den Schluß, daß die beiden Tonarten in D und G »im liturgischen Gesange älter sind als die sechs anderen des Octoechos«.

Über den Aufbau des Kontakions liegen von philologischer Seite mehrere wertvolle Studien vor. An dieser Stelle sei vor allem auf die verdienstvollen Arbeiten W. Meyers, K. Krumbachers und P. Maas' verwiesen. In feinsinnigen Analysen – und ohne Kenntnis der Melodien – konnte zuerst W. Meyer<sup>27</sup>) die Gliederung des Strophenbaues, insbesondere der Prooemien, aufzeigen, indem er einerseits erkannte, wie sich die Kurzzeilen in Langzeilen vereinigen, andererseits unter Beachtung der stärkeren und schwächeren Sinnespausen die Strophen in Absätzen und die Absätze in Langzeilen zerlegte. Meyer hat ferner darauf hingewiesen, daß für den Aufbau der Prooemienstrophen hauptsächlich das Prinzip der Wiederholung der Langzeilen verbindlich ist. Dabei ist es offensichtlich, daß vor allem musikalische Prinzipien eine derartige Gestaltung der Dichtung herbeiführen. Jede Kurzzeile bildet nämlich in der Regel eine melodische Phrase, seltener wird sie in zwei Phrasen unterteilt. Zwei Kurzzeilen zusammen bilden dann gewöhnlich eine Langzeile, ihr entspricht im melodischen Aufbau eine Periode. Die Wiederholung von solchen melodischen Perioden bildet bekanntlich seit jeher ein elementares Konstruktionsmittel für den Aufbau einer Melodie.

Für die Prooemien der Kontakien ergeben sich folgende Schemata: AAB, AABBC, AAB; CCD, AAB; CCD und AABBC; DDE.

Als Beispiel zum ersten Typus nenne ich das Prooemion des Kontakions "Οτε καταβᾶς: A (a + b + c) + A (a + b + c) + B (d + e). (Die Kleinbuchstaben beziehen sich auf die melodischen Phrasen, die Großbuchstaben auf die Perioden.)

Nach dem zweiten Typus AABBC ist das Prooemion des Weihnachtsliedes 'Η παρθένος σήμερον gebaut (vgl. Anhang III):

Zeilen 1– 2 : A (a + b + c)  
 Zeilen 3– 4 : A (a + b' + c)  
 Zeilen 5– 6 : B (d + e + f)  
 Zeilen 7– 8 : B (d' + e verkürzt + f erweitert)  
 Zeilen 9–10 : C (d' erweitert + d' + g).

<sup>26</sup>) Vgl. P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, Bd. III, Leipzig 1921, S. 303, 329, 368, 490ff., 525.

<sup>27</sup>) W. Meyer, Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung, in Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik, Bd. II, Berlin 1905, S. 62ff.

Zu diesem Typus gehören auch die Stücke: *Τὴν ἐν προσβείαις, Ἀρχιστράτηγε Θεοῦ, Τοῖς τῶν αἱμάτων σου, Τῷ Θεῷ ἀπὸ μήτρας, Τὸς ἀσφαλεῖς, Τῆς παρθενίας τὸ κάλλος.*<sup>27a)</sup>

Als Beispiele zum Typus AAB; CCD nenne ich dann folgende Prooemien: *Ὁ ὑψωθείς, Τῇ φιλοπράγμονι, Χειρόγραφον, Οἱ τὴν χάριν, Ὅταν ἔλθῃς ὁ Θεός, ὁ μήτραν* endlich das schon behandelte *Εἰ καὶ ἐν τάφῳ* (vgl. Anhang V).

Ein Beispiel zum Schema AABBC; DDE liefert schließlich das Prooemion *Ἡ τοῦ Προδρομοῦ ἐνδοξος ἀποτομή.*

Untersucht man nunmehr den Aufbau der Oikoi, so fällt zunächst auf, daß sie umfangreicher und kunstvoller als die Prooemien aufgebaut sind. Zwar spielt auch hier die Wiederholung derselben Versformen (Paare von gleichen Langzeilen) eine bedeutende Rolle, doch lassen sich hier viel schwieriger gewisse Schemen herausarbeiten. Für die Strophen von ungefähr 20 Versen scheint sich die Dreiteilung, für die Strophen kleineren Umfanges die Zweiteilung zu empfehlen<sup>28)</sup>. Die musikalische Analyse der Strophen stimmt in vielen Fällen mit der metrischen überein, so daß für mehrere Oikoi musikalischer und metrischer Bauplan zusammenfallen. Doch entspricht der Wiederholung von gleichen Zeilenpaaren nicht unbedingt eine Wiederholung der gleichen melodischen Phrasen, wobei selbstverständlich auch das Gegenteil zutrifft. Man vergleiche beispielsweise die Musterstrophe des Kontakions zum »jüngsten Tag« *Τὸ φοβερόν σου χοιτήριον*. Ich teile den metrischen Bauplan der Strophe nach Krumbacher<sup>29)</sup> mit und weise nur auf die sich wiederholenden melodischen Glieder hin:

Dichtung:	I) abca + dcc	II) efc + bbh + ii	III) ddk + fff.
Musik:	A	A	BB CC

Ein schönes Beispiel von Wiederholung der Langzeilen bietet dann die von Meyer<sup>30)</sup> behandelte Strophe *Ἀγγελος πρωτοστάτης* aus dem Akathistos. Die die Strophe abschließenden 12 Chairetismoi (Lobpreisungen der Theotokos), Verse 8–24, bilden Paare von gleichen Zeilen nach dem Schema: aa bb cc dd ee ff + Refrain. Dagegen sieht der musikalische Bauplan folgendermaßen aus: ab cd ee ff gg hi + Refrain<sup>31)</sup>. Als nächstes Beispiel nenne ich die berühmte Musterstrophe *Τὴν Ἐδέμ* aus dem Weihnachtskontakion

<sup>27a)</sup> Zu dem Prooemion *Ἡ παρθένος σήμερον* vgl. auch E. Wellesz, Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik, Münster 1923, S. 55 ff.

<sup>28)</sup> Vgl. K. Krumbacher, Umarbeitungen bei Romanos, a.a.O., S. 127.

<sup>29)</sup> Studien zu Romanos in Sitzungsberichte der K. B. Akademie der Wissenschaften 1898, Bd. II, S. 127.

<sup>30)</sup> A.a.O., S. 78 ff.

<sup>31)</sup> Vgl. E. Wellesz, The Akathistos Hymn, a.a.O., S. LVIII, LXVIII–LXIX und S. 4 ff.

des Romanos. (Vgl. Anhang III). Der metrische Bauplan der Strophe wird nach P. Maas<sup>32)</sup> wiedergegeben. (Die Buchstaben bezeichnen die innerhalb der Strophe sich wiederholenden Einheiten, die sich nicht wiederholenden sind mit x bezeichnet):

Zeilen:	1-2	3-4	5	6	7-9	10-13	14	15	16	17	18-19	20-21
Dichtung:	a	a	b	b	cx	cx	d	d	e	e	x	x
Musik:	A	A'	B	C	Dx	Dx	x	x	Avar.	Avar.	Avar.	Avar.

Wie aus obigem Schema ersichtlich ist, wird die Strophe nach metrischen Gesichtspunkten und unter Berücksichtigung der schwächeren und stärkeren Sinneseinschnitten in vier Abschnitte zerlegt. Dagegen läßt sich die Melodie der Strophe zwanglos in drei Abschnitte teilen nach dem Schema: A (Zeilen 1-6) + B (7-15) + A' (16-21). Der erste Abschnitt A kadenzziert in f, der zweite B moduliert nach g und bewegt sich in der Region des IV. Modus, während der dritte Abschnitt A' sozusagen eine erweiterte Reprise des ersten Teiles darstellt.

Daß der musikalische Aufbau einer Strophe gelegentlich von dem metrischen abweicht, läßt sich ferner an folgendem Beispiel zeigen. K. Krumbacher<sup>33)</sup> hat die metrische Struktur der in unseren Handschriften 18mal vorkommenden Musterstrophe *Τράνωσον* untersucht. Er zerlegte die Strophe in zwei Abschnitte nach dem Bauschema:

I) ab + cd + ae

II) fg + hg + dg + ic

Demnach endet der erste Abschnitt mit den Worten *ποιήσω πρώτος*, während der zweite mit der Zeile *Πᾶς γὰρ ποιῶν* beginnt. Man würde erwarten, daß sich zwischen den beiden Abschnitten ein entsprechender Einschnitt in der Melodie findet. Das ist jedoch hier nicht der Fall: die korrespondierende melodische Phrase kadenzziert nicht bei *ποιήσω πρώτος*, sondern erst nach dem *Πᾶς γὰρ ποιῶν*: Af. 156



<sup>32)</sup> P. Maas, Das Weihnachtslied des Romanos, BZ Bd. XXIV (1923-1924) S. 1-13.

<sup>33)</sup> Umarbeitungen bei Romanos, a.a.O., S. 124ff.

Unter den Kontakientropen finden sich endlich einige Melodien, die durch besondere symmetrische Gliederung auffallen. Als ein interessantes Beispiel sei hier die schöne Strophe des Kontakions 'Triumph des Kreuzes' *Τρεῖς σταυρούς* genannt. Die Strophe wurde von philologischer Seite, soweit mir bekannt, nicht behandelt. (In seinen Studien zu Romanos, S. 111 ff. diskutiert K. Krumbacher eigentlich nur die Frage, ob der 18. Vers der Strophe ein 12-Silber oder ein 13-Silber sei). Die Strophe besteht aus 21 Versen (vgl. Pitra S. 54) und läßt sich in fünf Absätze zerlegen, wobei für die Melodiegestaltung das Prinzip der Wiederholung der gleichen Phrasen eine entscheidende Rolle spielt. Es ergibt sich folgender Bauplan:

- |                                 |                                   |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| I) Zeilen 1-2 = A               | Zeilen 3-4 = A variiert           |
| II) Zeilen 5 = B                | Zeilen 6 = B                      |
| III) Zeilen 7-8 = C             | Zeilen 9-10 = C (leicht variiert) |
| IV) Zeilen 11-12 = D (= A' + B) |                                   |
| V) Zeilen 13-16 = E             | Zeilen 17-20 = G                  |
- Refrain = Zeile 21.

Die Glieder E und G bestehen teilweise aus den gleichen melodischen Phrasen.

Wie man sieht, liegt dem Aufbau dieser Melodie das Prinzip der »fortschreitenden Repetition« zugrunde – ein Prinzip, nach welchem bekanntlich die Sequenzen der Westkirche gebaut sind. Es sei hier hinzugefügt, daß die Möglichkeit eines Zusammenhanges zwischen der Sequenz und dem Kontakion bereits von mehreren Forschern untersucht wurde. Die Vertreter der sog. »byzantinischen Theorie« (F. J. Mone, J. B. Pitra, P. Wagner und W. Meyer, der allerdings später seine diesbezügliche Ansicht widerrufen hat<sup>34</sup>)) haben die Vermutung ausgesprochen, daß die Sequenz ein Importgut aus Byzanz sei. Dagegen führten neuere Untersuchungen von H. Spanke<sup>35</sup>) zu dem Ergebnis, daß »sich der Parallelismus bei der liturgischen Sequenz nicht als Phänomen fremder Herkunft herausstellt, sondern auch ohne Import genügend zu erklären ist«. Wie dies auch sein mag, ein Faktum läßt sich ohne weiteres feststellen: zwischen dem Kontakion und der Sequenz bestehen angesichts ihres Aufbaues gewisse bemerkenswerte Ähnlichkeiten<sup>36</sup>). Doch sollte man dabei das Kontakion nicht als Ganzes –

<sup>34</sup>) Vgl. W. Meyer, a.a.O., S. 94 ff.

<sup>35</sup>) Aus der Vorgeschichte und Frühgeschichte der Sequenz, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur Bd. 71 (1934), S. 31.

<sup>36</sup>) In diesem Zusammenhang sei auch auf eine notationstechnische Ähnlichkeit der beiden Gattungen hingewiesen. Die am Anfang der Proemien der Kontakien doppelt erscheinenden Phrasen werden im Kod. Ash. 64 (vgl. C. Höeg, Einleitung zum Kodex, a. a. O., S. 34) mit einem als *ὁμοιον* oder *πρὸς ὁμοιον* deutbaren Zeichen gekennzeichnet. Ferner wird bei den Sequenzen das Zeichen d = duplex

# ANHANG

## I

A f. 75 v.

M f. 43

(1) Ἡ παρ-θέ

- vos εἴ

- vos εἴ

- κε - πο οὐ

- κε - πο οὐ

(2) τὸν ὕ-πε - ρού - εἰ - οὐ

(2) τὸν ὕ-πε - ρού - εἰ - οὐ

τί

τί

- κτελ

- κτελ



# II

Cod. Ash. 64

f. 170 v.

f. 154 v.

f. 59 v.

ve a ves (1) Tñv ev ηρεε - βεί

(1) Tòus àe - φα - λεί

(1) Ἀρ-χι-ερεῖς - τη - γέ θε - οὐ

- αἰς (2) α - κοί

εις (2) καὶ θε-ο - φθό

(2) λεί- τουρ - γέ

- κη - το ον θε- ο - τό

- γγους κύ

ε θεί

- κον

- ρη- κας

- ας δό - ζης

# III

A f. 75 v.

(1) ἡ παρ. θέ - vos εἴ - με

- πο ov (2) τόν ὅ - πνε - ρού - εἰ - ov τῆ

- κτελ Γ (3) καί ἡ γῆ

τοῖς ἐν ἡ - ο ov (4) τῶν ἁ -

- προ - εἰ - τῶ προ - εἰ - γε

f. 76 (5) ἁ - γε

- γοι με - τὰ πολ - μέ

- γοι ov (6) δο - 3ο

- γοι - γοῦ

IV α ve a ves (7) μᾶ - γοι

δέ με - τὰ ἁ - εἰ

- πο os (8) ὁ - δοι - ποῦ

f. 76 v.

- 6L

a ve a ves (9) δι' ἡ - μᾶ as γά
   
 αρ ἔ - γεν - νή - θη (10) παλ - δι
   
 - ον νε - ον ὁ πρό αἰ - ω - νω ων θε - ὁ os

# OIKOS

a ve ε a ve ε ε ves (1) τὴν ᾧ - δέμ Βη. θῆ
   
 - ἔμ γ z z (2) ἡ - νοι - ζέ, δεῦ - τε ᾧ
   
 - δω - με εν (3) τὴν τρυ - φὴν τὸν κρυ - φῆ
   
 z z (4) ε εὔ - πα - μεν γ δεῦ - τε γά
   
 - βω - με εν ᾧ γ
   
 (5) τὰ τοῦ πα - πα. δέι - σου (6) ε εν - σου τοῦ
   
 6ππ - γαί - ου
   
 a ve a ves (7) ἔ - κεί - φά - νη (8) ρί
   
 - φα ᾧ - πό - τι - στο os

(9) βλα - ετα - - von - εα α  
 - φε - ελ iv (10) ε - κεί ε εὐ - ρέ  
 - θη φρέ - ap αλλ(ov) γ z z (10 a) ε - κεί εὐ - ρέ  
 - θη (11) φρέ - ap α - νό  
 - ρυ - κρο ov (12) οὐ νε -  
 - εἶν Δαυ -  
 (13) πρίν ε - με - θύ (va)  
 - μη - εε εν γ z z (14) ε - κεί παρ - θέ  
 - νο os (15) τε - κού - εα φρέ - φο os (16) τήν δ' - ψα  
 av ε - παυ - εεν εὐ - θύ  
 os λ α (17) τήν του Α - δά αμ και του Δα - βί  
 π α (18) δέ - α του - το  
 ηρ os του - το γ z z

(19) ε-πειλ-θη -μεν ποῦ ε-τε -xθη

(20) πα-σι -ov

ve -ov (21) ο προ αι -ω -vw uv θε -ο os

### Kommentar

Oikos, Zeile 6 : (ἐν)-σὺν. Statt  $\text{S}$  muss  $\text{ox}$  gesetzt werden. Vgl. W f. 73 v., ferner die entsprechenden Phrasen der Kontrafakta in A: f. 71 v., f. 153, f. 256.

### IV

A f. 108 ve a a a a a γι ε (1) Ἰη̃ υ̃. περ-μα

-xw στα-τη -γw τα

vi -κη -τη -ει -α

ve α γι ε (2) ως γυ-ρω-θεῖ -σα

f. 108 v. τωv δει -vw uv εὐ-χα-ρι -

-ετη -ει -α

(3) a-va -γα -φω βοι η̃ πό -ης σου

θε -ο -το -κε πδ

(4) ἄλ' ὡς ἔ-  
-χου - σα τὸ κρά-  
-τος ἂ - πρὸς - μα -  
-χν - τον  
ἔκ παρ - τοί -  
-ων με κιν -  
-δύ - νω ὡς ἔ -  
-θεῖ -  
-ρω -  
-60 ον λὸς (6) ἰ -  
-κρά -  
-σω  
60 Χαῖ -  
-ρε νύ -  
-μην ἂ -  
-νύ -  
-μην -  
-τε

# V

A f. 129 v  
π δ (1) Εἰ καὶ ἐν τὰ  
-φω -  
κα -  
τη -  
τη -  
θες ἂ  
-  
-va -  
-τε  
π δ (2) ἀ -  
-λά του ἂ  
κα -  
θεῖ -  
-  
-λας τῇ νύ -  
δύ -  
-va -  
-μὲ -  
-  
π δ (3) καὶ ἂ  
-  
-νύ -  
-60 ὡς νύ -  
-κῇ -  
-τῇ -  
ms

Handwritten musical score for a Greek hymn, consisting of seven staves of music with Greek lyrics underneath. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

# Kommentar

Zeile 2 \* : statt  $\text{f} \text{ } \text{p}$  ist  $\text{f} \text{ } \text{p}$  zu lesen Vgl. W f. 99.

## VI

### Schlußkadenzen

A I. und I. pl. Modus

B II. und II. pl. Modus

C II. pl. Modus

mit seinen durchschnittlich 20 bis 30 Strophen – mit der Sequenz vergleichen, sondern eher die einzelnen Strophen des Kontakions zu einem solchen Vergleich heranziehen.

Zum Schluß noch einige Bemerkungen zur Transkriptionstechnik<sup>37)</sup> der Kontakien. Eine Anzahl der in den Papadiken angeführten und in den theoretischen Traktaten erläuterten Neumen kann nicht nur unterschiedlich interpretiert werden, sondern diesen Neumen kommt darüber hinaus stets eine cheironomische Bedeutung zu. Infolgedessen ist es in vielen Fällen unmöglich, sie mit den Mitteln unserer Notation getreu wiederzugeben. Um das Gesagte an wenigstens einem Beispiel zu verdeutlichen: das »Piasma«, ein aus zwei Bareiai bestehendes Vortragszeichen, stellt, den Angaben der Theoretiker zufolge, eine Quetschung der Stimme dar. Es fragt sich nun, wie diese »Quetschung« zu verstehen und ferner wie dieses Vortragszeichen zu transkribieren ist. Etwa mit einem *sforzando*, einem *diminuendo* oder mit einem anderen Zeichen?

Es scheint mir, daß die in den Transkriptionen der M.M.B. angewendete Übertragungsweise mancher Neumen nicht gerechtfertigt ist und die dafür verwendeten Zeichen lediglich als Verständigungsbehelf aufgefaßt werden können. Zum Beispiel ist es nicht angebracht, das »Kouphisma« mit dem für den Mordent eingebürgerten Zeichen  $\sim$  zu übertragen, da dieses Neuma lediglich einen Vortrag mit leichter (schwacher) und »hohler« Stimme fordert. Ferner wird das stets mit einer Neumengruppe verbundene »Psephiston« mit der Gabel  $>$  wiedergegeben, während es, den Angaben der Theoretiker entsprechend, nur dort gesetzt wurde, wo die Töne voneinander getrennt (man könnte an »non legato« denken) und »wie gezählt« ausgeführt werden sollten.

In Anbetracht der oben genannten Schwierigkeiten der Transkription wäre es vielleicht zweckmäßiger, bei der Übertragung von Neumen, deren Bedeutung nicht eindeutig geklärt ist, entweder ihre graphische Originalform beizubehalten, oder zu ihrer Versinnbildlichung den Anfangsbuchstaben dieser Neumen zu verwenden. In den Notenbeispielen sind daher die Neumen mit folgenden Zeichen wiedergegeben:







---

als Wiederholungszeichen angewandt. (Vgl. H. Husmann, *Sequenz und Prosa*, a.a.O., S. 70f.)





<sup>37)</sup> Vgl. hierzu: J.-D. Petresco, *Les Idiomèles et le Canon de l'office de Noël*, Paris 1932, S. 42ff. – H. J. W. Tillyard, *Handbook of the middle byzantine musical notation*, M. M. B. Subsidia Bd. I, Kopenhagen 1935, S. 19ff. – E. Wellesz, *Die Hymnen des Sticherarium für September*, M. M. B. Transkripta Bd. I, Kopenhagen 1936, S. XIIIff. – P. L. Tardo, *L'antica melurgia bizantina*, a.a.O., 145ff. und S. 263ff. – E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, a.a.O., S. 232ff. – E. Wellesz, *Das Prooemion des Akathistos*, a.a.O., S. 199ff. – E. Wellesz, *The Akathistos Hymn*, a.a.O., S. XXXIXff. – Vgl. noch L. Tardo, *L'ottoeco nei mss. melurgici*, Grottaferrata 1955, S. LVff.








Zeichen der aufsteigenden Sekunde:

Oligon = , Oxeia = , Petaste = , Pelaston (ist mit der Petaste eng verwandt) = , Dyo Kentemata = , Kouphisma = 

Rhythmische Zeichen:

Diple = , Kratema = , Tsakisma = , Apoderma = , Gorgon = *I*

Vortragszeichen:

Bareia = , Piasma = , Seisma =  , Kylisma = , Strepton = S,  
Tromikon = T